

rágmotívumával (a virágok is problémásak szerepüket illetően Sárkányné monológjában: tavasszal őszi rózsát kapni, nyáron hóvirágot), valamint Sárkányék (sic!) házának felső szintjén a vágy tárgyát jelentő kisasszonyt rejtő toronyszobával.

H. N.: Volt egy glóriát formázó lámpa is a szecessziós kastély mennyezetén, amit önironikus utalásnak tekintettem, de Ambrus Mária kastélyának egésze Benedek Mari sárga-piros-zöld ruhatárával nem tűnt a Zsótértől megszokott campnek.

A kastély pedig alkalmanként szétnyílik, hogy bekukkanthassunk a színpadi gépezetbe. A kedvenc elemem azonban a háttérben szobanövényként üldögélő szobalány (Pálos Zsuzsa), a megtestesült irónia, aki nem vonja el a figyelmet az előtérben látható cselekményről, de idézőjelbe teszi azt.

És ott van a csábosan fekvő színész az oroszlánfejjel, amelynek képe visszaköszön a kastély falának mozaikjain, és amely valamit „szimbolizál”. Vagy nem.

H. N.: Szerintem inkább nem.

Ennek a kérdésével egy Facebook-csoportban találkoztam, ahol nézők akadtak ki azon, hogy a Molnár-előadásban mégis mit keres egy oroszlán. De hasonlóan negatív hangokat véltem hallani a színházban is az előadás után. Érezhető, hogy miközben Zsótérnak ez formanyelvi szempontból egy ujjgyakorlat, és ha nem is kiemelkedő, de jól megcsinált előadása, a Vígszínház közönségének java nem ilyenfajta befogadói munkára készült – és most még csak a bemutatóról és az ahhoz közeli előadásokról beszélnek, amelyeken feltehetően edzettebb nézők ültek nagyobb számban. A törzsközönség számára ez egy színpadiasan megcsinált Mol-

Mi? Molnár Ferenc: A doktor úr

Hol? Vígszínház

Kik? Fesztbaum Béla, Dino Benjamin e. h., Szántó Balázs, Józán László, Ertl Zsombor e. h., Reider Péter e. h., Kurely László, Balázsovits Edit, Rudolf Szonja e. h., Hegyi Barbara, Pálos Zsuzsa / Dízlettervező: Ambrus Mária / Jelmeztervező: Benedek Mari / Dramaturg: Ungár Júlia / Rendező: Zsótér Sándor

nár-darab fura elemekkel – és a színlap, amely felvezetésével szerves része kéne hogy legyen az előadásnak, erre nem készít fel, csak arról tájékoztat, hogy Molnár „[i]rói világa, briliáns mondati, sajátos humora utánozhatatlan karakterei, a nagyratörő ügyvéd és a megnyerő szélhámos képtelen helyzetei azonnal elnyerik a nézők tetszését”.

Az előadás alatt személy szerint azt éreztem, hogy éppen a dialógusok sajátos humora nem tud mindig működni, az utánozhatatlan karakterek pedig az előadás végére mintha elveszítették volna a kontúrjaikat. A rendezés, még ha a koncepció teatralitásából adódóan félig szándékosan is, éppen ott vérzik el, ahol egy hagyományos Molnár-rendezés biztos sikerre számíthat. Cserébe viszont az egyik jelenetben megjelenik az Egyesült Államok jelenlegi, maníros elnöke, és ott az oroszlánfej, amely, mint elhangzik a darabban, nyolcvényi fegyházat „szimbolizál”. Egy a sok vagyontárgyból, ami az amorális védőbeszédekért lett a lakók tulajdona, végső soron maga a bűn, amelyből a ház felépül (lásd mozaikok), és amely aztán átragad az ott lakókra. Persze ez a jelfejtés csak játék, ahogyan a színház is az. A kérdés az, hogy bele akarunk-e menni, vagy sem.

JÁKFALVI MAGDOLNA

JÁTSZÓ TEREK

A Vígszínház Zsótér-korszaka

Zsótér Sándor 1996-ban az „apánk, mint jól tudod, gabonakereskedő volt” Esterházy-mondattal kezdi a vígszínházi idejét, mely akkor még nem látszott korszaknak, aminek most, 2020-ban, csak improvizált beugrásnak. Azonban a mondat, mely a színházi gyakorlatban is könnyed nyelvjátéknak tűnik, a teljes vígés játékhagyományt élénk teríti. A *Búcsúszimfónia* nyitómondata ebben a térben megidézi Bródy Sándor kilencven évvel korábban itt bemutatott *Timár Lizáját*, pontosabban az ő asszimilált gabonakereskedő édesapját, s vele az Újlipótváros körüti auráját, a magyar dramaturgiatörténet egyetlen emlékezeti helyét. A végül is véletlen (meg)idézéssel a körüli bulvárrealista játékhagyomány felé forduló zsótéri figyelem különös és kezdetben szinte láthatatlan vígszínházi korszakot tár élénk.

Zsótér Sándor 1996 és 2006 között visszatérő rendszerességgel rendez a Vígszínházban (majd máig utolsó, nyolcadik rendezését 2014-ben látjuk). Ezek azok az évek, ne feledjük, amikor a budapesti színházak sajátos emlékezetpolitikai csomaggal és friss mediális technikákkal fordulhatnak a közvetíthető új rend felé, de a rendszerváltozás akarata, igénye annak megtörténte után már se nem tematizálható, se nem reprezentálható. Ezért is marad élénk a Zsótér-legendáriumban, hogy Esterházy Péter javaslatára kerül a Házi Színpadra beugró rendezőnek, de ez a véletlen nemcsak megteremti a magyar költői avantgárd legszebb előadásait (*A kék madár*, *Az Iglíc*), hanem az évek alatt olyan Brecht-játékra is kínál felületet (*A kaukázusi krétakőr*, *A szecsuaáni jóember*), mely Brechtrel nem a provokációsesztétika kereteit, hanem a mindennapok, a



A kék madár (2006). Fotó: Vígszínház, Domaniczky Tivadar

rendszerváltó új helyzetek politikai megszólalását tudatosítja szelíden. Mindeközben Marton László igazgató megérzéseit, talán felismeréseit követve kipróbálja, vajon átalakulhat-e egyáltalán a Vígszínház egy, az államszocialista évtizedekben sokszor nemzeti feladatokat is átvállaló körüti intézményből nem bulvár népszínházzá, hanem (mondjuk, berlini mintára) Volksbühnévé. Olyan színházzá, mely őrzi saját játékhagyományát, de felkészül annak esztétikai dekonstrukciójára is. S mondjuk el előre elemzésünk következtetését: a Zsótér-korszakban kapott szakmai-művészeti díjak mutatják, hogy igen, határozottan igen, mindezt lett volna lehetőség.

Zsótér rendezései leginkább grand récit-ként, nagy elbeszélésként olvastatják magukat, hiszen az egyes előadások egymással, az Ódryn létrehozott vizsgaelőadásokkal, magyarországi színházi terek és különféle társulatokhoz tartozó színészek hálózatában összekapcsolódva válnak igazán láthatóvá. A kortárs kritika is majd mindig jelzi, hogy a *Búcsúszimfónia* a radnóti *Rigolettó*val olvasható párban, ahogy a *Faust* mögött az Új színházi *A világjobbító* áll. *A tavasz ébredése* a szintén radnóti *Rettegés és ínség*ben mesteri szintre emelt tér- és perspektíva-zavaró mozgást idézi meg, míg *Az Iglíc* a Katona kamarás *Pericles* zsúfoltságából épít varázslóesztétikát. *A szecsuaní jóember* nagyszínpadi tüllfüggönyére vetített és

festett árnyak világa a szegedi *Szentivánéji álom* túllkulisszához passzol, már csak a méretek grandiozitása miatt is. Gruse a radnóti Médea és a MU-s Phaedra felől szólal meg, *A kék madár* a Krétakörös *Peer Gynt* felől hozza körénk a létértelem keresésének teátrális atmoszféráját. Zsótér sokat dolgozik, mindenhol, többször elmondja, hogy a színész csak előadásban lehet művész, hogy a játék az, ami alkotássá válhat, így az egész ország, sőt a magyarul játszó színházak is részesei lesznek ennek a felismerésnek: játszani (dolgozni) kell.

A nagy elbeszélés dramaturgi, tehát elsődlegesen nyelvi figyelmet igényel, a nyolc előadás mindegyike mégis, mindemellett erős képi állításként marad velünk. Olybá tűnik, hogy az emlékezet szcenikus és térbeli munkája rögzül elsődlegesen, mert Zsótérnél minden mondatrésze kiterjedő akkurátus gondoskodása közepette sem a drámák rögzült nyelvi-kulturális közegét látjuk, hanem színházi szituációkat. Huszonöt éve kitörölhetetlen, feledhetetlen kép, ahogy Gálffi László *látszólag* meztelenül ül egy kádban, és a budapesti telefonkönyvből felsorolja a Faustokat. Vagy Börcsök Enikő elrepül a fejünk fölött fehér tollban lebegő boszorkány Iglícként. Harkányi Endre pedig egy neonfényrel jelzett no-hídon hátrálva, hajlongva, atlétában fogadja a Szecsuanba látogató isteneket. És amikor Básti Juli fekete egyenruhás kisgyerekek

alkotta (kréta)körben áll egy zöld-sárga moziban, egyszerűen és katonásan, emlékszem, éppen dönt a gyerekről. Vagy itt van Hegedűs D. Géza a legkövérebb boldogság narancssárga szőlőfürtlufis figurája. Tehát minden szituáció elsődlegesen képként őrződik meg, mert a szituációkat a képek nem jelzik, hanem megteremtik. Zsótér pedig a Vígnak adja pályája legszébb képét a halottak országáról, cipelem azóta magammal: ez a temetői tabló *A kék madárban*, a nézők mindegyike fehér szegfűt emel a magasba, s a hátsó, kétrétegű tüllre festett fák hideg képét ezzel éteri, metafizikai szépséggé oldják, pontosabban oldjuk mi magunk, s tesszük láthatóvá éppen a Vígben és éppen Zsótér okán, hogy a színház lényegi valósága: a megélt pillanat.

A nyolc előadás emlékezeti tere átvilágít az évek reper-toárján, melyet a körüti működés bonyolult, a demokratikus kultúrafinanszírozásban akkor még ismeretlen elvárásrendje Shakespeare-ekkel és *A dzsungel könyvével*, klasszikus vígjátékokkal és regényadaptációkkal mos egybe. Ebben a korszakban a Vígben majd félszáz (!) rendező dolgozik a három játszóhelyen, így még hosszú évekig nem látható, hogy a nagy múltú társulat meg tudja-e fogalmazni esztétikai preferenci-

áit, újra tudja-e definiálni pozícióját a városi közösségben. Ami látszik, s ez teljesen eltér a magyarországi hagyománytól, hogy a társulat színészei viszik a színházat, nem a rendezők. A Víg színészei a Ditrói Mórhoz köthető százéves játékhagyományban professzionalizálódva képesek az ezer embert befogadó térben is érthetően beszélni, a jól megcsinált dramaturgia ritmusában megszólalni, a karakterszínészet hierarchiájában mozogni, s ettől lesz biztonságos, ismert és kicsit unalmas az üzemi működés. De világos, hogy saját művészeti arculat és érezhető közösségi szerepvállalás hiányában a színházkulturális emlékezetben elhomályosodni látszik ez a pár évtized – az átmenet éveit ezek, mondogatjuk majd.

Zsótér előadásai ezért is alkotnak korszakot: magas színvonalú, professzionális művészszínházi eseményekkel bizonyítják, hogy rendkívüli felkészültségű és tudású színészeké a Víg. Varázslatos és alázatos korszak ez, mert a társulat *valóságához* tartozik, ahogy Zsótér a Víg idős színészeit újra kihozza a reflektorfénybe. Tanai Bella, Bajka Pál, Fonyó József, Harkányi Endre alakításnyelvi fegyverzettsége talán még Várkonyitól jön, mellettük szinte fiatalok a színház hetvenes évekbeli legendái: Lukács, Béres, Venczel.

Lukács Sándor két apát is játszik Zsótérnél, a *Búcsúszimfóniában* és Wedekindnél, s az előbbiben váratlan élvezettel teremt meg egy öregembert, kockás inges, kiült nadrágú apát. Miközben levetkőztetik, lemosdatják a hullámokat imitáló fekete lakk tenger közepén álló kádban, képes érzelmileg és mentálisan is összerakni azt a gabonakereskedő Esterházyapát, akinek négy fia mászókázik mellette. Lukács Sándor átalakulása, a metamorfózis letagadhatatlan színpadi gyakorlata itt, a lemeztelenedéssel még láthatóvá is válik. Ebben a dehierarchizált poétikus fogalmazásban a meztelen test nem jelent többet a kép egészének hatásánál. A nézhető kép részévé lenni, aprólékos és fegyverzett színészi munkával felkészülni erre a részletlétre, ezt is tudja ez a víges generáció.

Béres Ilona lesz az anya Lukács apája mellett, de sosem közös előadásban. Béres két anyaféle figurát játszik, a *Faustban* ő a kerítő Márta, *A kék madárban* Til Anyu és a Macska. Béres éppúgy az államszocialista kultúraipar szexszimbóluma, mint Lukács, bluesos altja a nagyszínpadról 1996-ban is érzékeny ér el minden egyes nézőhöz, és ennek a hangnak emlékezete nemcsak Lukácséhoz köti, mint anyát az apához, hanem kilépve a Zsótér-alkotások teréből hozza magával gyönyörűséges, az időskorból Gaál Erzsébet rendezésével ekkor, 1996-ban visszatérő győzedelmes Médeiáját.

Lukács és Béres mellett egy másik pár, Venczel és Börcsök munkái kapcsolódnak össze az előadások hálójában. Venczel Vera még szinte várkonyis gyerekkori mozgással látható majdnem mindenben a 2001-es *A szecsuáni jóemberig*. Felcsattan a hangja, átrebben a színpadon, gyors és gyakran távoli. De Mi Csü háztulajdonosként fegyverzett, pontos, hibátlan, Brechtet nem politizálja, nem idegeníti el magát semmitől, de nem is dolgozik már az ételés kínálta rutineszközökkel. Képes valahogy a mondatok erejét, a hangja színét egy háztulajdonos hétköznapi regiszterében tartani. Nem tudom, miként lehet erre a színészi szintre eljutni, de láthatóan sok munka és sok idő, lassú és szenvedésekkel teli, többévnnyi próbaidő rejlik benne Zsótérral.

Mitil szerepében Venczel a következő generációhoz tartozó Börcsök Enikő testvéreként létezik *A kék madárban*. Gyerekek nélkül, hogy bármi gyerekes lenne bennük, ők ketten meglehetősen felnőttként léteznek egymás mellett. Börcsök tanulási folyamata a leglátványosabb színházi esemény, melyet



Az Iglíc (2000). Fotó: Vígszínház, Szlovák Judit

követni lehet. Benedek Mari virágkölteményében Margarétaként kezd a *Faustban*, utána Iglíc 2000-ben, és máig nem tudom eldönteni, az észlelés metafizikai határait vajon miként lépte át. Egy évre rá Sen Te és Sui Ta, amivel végre leválasztja a szerepről Mészáros Ági 1957-es nemzeti munkáját. Ez az alakítás az utolsó mozzanat, a „Segítetek!” kiáltás felől uralja a színházi emlékezetet, de majd ötven évvel később Börcsök nem politikatörténeti eseményként érteti az előadás végét (bár adódna a forradalom és a rendszerváltás azonos mozzanatainak közelítése egymáshoz). Börcsök – a reprezentáció kereteit elbizonytalanítva – a leereszkedő vasfüggöny elé menekül az őt fenyegetően követő tömeg elől, s innen nem is szólalhat meg máshogy, csakis Börcsök Enikő színésznőként. Két és fél órán át a férfit és a nőt változó ruhában, de nem változó játékkal mutatja, megőrzi hangja színét, talán a keménység–lágyság skála lesz tágasabb. Megőrzi a mozgás ívét, talán darabosabb–lágyság indításokkal. De a vasfüggöny előtt a közösség valósága elé áll. S innen lép majd tovább, hogy az egyik legjobb Jelinek-közvetítő legyen a világban, a *Téli utazásban*, mert a szöveg oly rétegeit tudja kimondani-kijátszani, melyek olvasással egyszerűen nem érhetők el, mert Börcsök alkotótudása kell hozzá.

Ezekben az években a társulat szakmai összetettségére és kiegyensúlyozott erejére is felhívja Zsótér az általában a művészsínházakra forduló kritikai figyelmet, s vendégszínészeivel, a legnagyobb tragikának tudott Básti Julival, a legbrechtibb technikájú Molnár Erikával, a mindenkori főiskolásokkal eléri, hogy az előadások a víges repertoárban is egyre inkább *megtörténjenek*.

Tudjuk, hogy a grand récit általában kollektív tapasztalatok megfogalmazását segíti, ez az évtized azonban éppen a közösségi tudás szétesését mutatja. Zsótér előadásaiban víziluluk, vérmumusok, születendő kistestvérek, istenek, kínaiak és grúzok jönnek közénk a színházba, s nem állítom, hogy tematikus háló szövődhetne a dramatikus szövegek köré, mégis a rendezés művészetének sajátossága láthatóvá teszi a messzi, az idegen, a metafizikai létezés formáit. Zsótér a realista hagyományoktól meglehetősen távol a színházat mégis arisztotelészi értelemben hozza létre: a színház (a dráma) rendet visz a lét zavaró kaotikusságába. Ez a rend azonban nem a jelek olvasható hierarchiájából következik, vagy az érthető, mert ismerős gesztusok és replikák viszonyából, hanem a szemlélődés rendjéből és tapasztalatából. Fontos, hogy Zsótér Budapesten itt, a Vígben kap nagyszínpadi figyelmet és lehetőséget arra, hogy megküzdjön Brecht (és, mondjuk, Major) és a posztmodern korszak kísérteteivel. Vagyis azzal a megoldhatatlan kérdéssel, mellyel a realista színházi közeg még nem szembesül: miként lehet irányítani, kézben tartani a dedramatizációból következő olvasatokat. Miként lehet az epizálást elkerülve nem tenni előtérbe, mégis létrehozni a lényegesnek vélt narratívát.

Zsótér egyik technikája a concept art színházi gyakorlatából ismert élettelség (liveness) előhívása. A színpadain sokszor játszóterek, hinták, csúszdák és mászóak alkotnak tört struktúrát, s fiatalok, néha pucér fiatalok közlekednek rajtuk. Kapaszkodnak, ugrálnak, lebegnek, s nem utánozzák a cselekvést, hanem végrehajtják azt. Játszóter és játékhely azonosága okán (*Az Iglícben*, *A tavasz ébredésében*, *a Faustban*, *a Búcsúszimfóniában*, *a Téli utazásban*) az elhangzó mondatok a játékra, és nem a reprezentációra vonatkoznak. „Hol vagyok hol nem. Tündérországbán? Nem ám – mondja a vén nyanyó – ez itt a felvilág.” S ekként emeli ki a meztelen, öreg vagy

rogyant férfitestek kara a boldogság értelmezői képi keretét *A két madárban*. Egyszerűen nem feledhető el, hogy 2003 őszén, amikor körjátékkörbe állnak a kicsi, egyenruhás gyerekek a *Kaukázusiban* eljátszani, ki tudja elszakítani anyától a gyermekét, akkor el is szakítják a kört, vége is a körjátéknak. Eljátszani és elszakítani egyetlen koreográfiában, egyetlen kitarított képben, s közben bekavarodni a néző érzéki és gyermeki játéklelkezetébe – ez a konceptuális és költői avantgárd színház.

Zsótérnél az *életteliséghez* (és nem annak mutatásához) a tér szűkössége, telítettsége vagy fenyegető tágassága is hozzátartozik. Ambrus Máriánál, aki a Vígben láthatóan bőkezű és professzionális kivitelezői támogatást kap, nincs semleges tér, sem üres, és nincs közepes méretű sem. Amikor visszagondolok az előadásokra, a jól ismert Fellner és Helmer-terek eltűnnek, hiszen Ambrus Mária mindenhova másik dimenziót épít, ahonnan eleve másként, nem megfejtenő üzenetként hallatszik egy-egy mondat, hanem tényleges állításként vagy kérdésként. Börcsök Sen Téje (hadd legyen megint ez a példánk) a teaboltját jelző szűk térben nem a jó és a rossz tézisért értelmezi, semmiképp, egyszerűen az összezsúfolt testek közül kiemelkedve érzi és érezteti, hogy nem élhető a helyzete. Megmutatja, hogy nem élhető. Abban a kimondás pillanatában nem a filozófiai diskurzus összetűzéseinek feszültségét, hanem Börcsök kellemetlen testtapasztalatát érezzük. Nem fér el.

A terek mellől természetes, hogy Zsótér a songok körül is belenyúl az észlelés rendjébe. *A szecsuáni jóemberben* Dessau zenéjét a görög karvezetők erejével bíró Pápai Erika vezeti, s nem megszakítja és értelmezi az elhangzottakat, miként általában a Brecht-játszás szokta volt, hanem kontextualizálja és kíséri az addig történeteket. S amikor nem Dessau, akkor például a *Mammas and Pappas* tölti be a Házi Színpad terét, a „Dream a little dream of me...” szól, s ezért tudjuk, hogy az álmodás és a látomás összetartozó jelenségek, a drog és a képzelet valóságkonstrukciók, a mesék történelmi hagyományainkká válnak. A songok hazakísérnek, segítik a *nem azonnali megértést*, ami magas színvonalú, összetett, koncentrált előadásoknál jöhet létre. Zsótér 1996 és 2006 közötti hét alkotása a Szent István körúton mind ilyen.

Ez az évtized a százéves Víg életében tehát látványos korszak. Az épület felújítva, a színház komoly szakmai elismerések sokaságát halmozza fel, s ezek legtöbbször ekkor Zsótérhez köthető. Jönnek a Pécsi (korábban) Országos Színházi Találkozó legjobbjai, legjobb rendezői, legjobb jelmeztervezői díjak, a Színikritikusok díjai, a Főváros díjai, közben Zsótér is Jászai Mari-, majd Kossuth-díjas lesz. Még alakul, ami a díjakon túl megfogalmazható színháztörténeti hagyománnyá válik, de két jelenség már feltűnően formálódik. Már most látszik, hogy Zsótér két Brechtjével a Víg tette a Brecht-játszás akkori színházává (a Nemzeti helyett), mert azokra a kérdésekre nyitották rá gondolatainkat, melyek az ábrázolás folyamatának az ábrázoltban való jelenlétére és annak tudatosságára irányulnak. Ez a civil és alkotói bátorság és politikusság tisztán látható. Ugyanakkor a Brechteken túl Maeterlinck, Wedekind és a végén Jelinek olyan korszakot definiál magának a víges repertoárban, amelyet utóljára David Borovszkij Horvai Istvánnal az 1972–82 közötti évtizedben ért el.

Hat éve rendezett utóljára Zsótér a Víg színházban. A visszatérés méltó módja lehet Molnár Ferenc Ungár Juliára és Zsótérre jellemző szöveghű (de feltehetően nem játékhagyományhű) olvasata. A víges színészeket mulik, akarják-e.